

P. ハックスの「嬰兒殺し」

——社会主義演劇における改作の問題——

遠 山 義 孝

Peter Hacks の「嬰兒殺し」(Die Kindermörderin) は、Sturm und Drang 期の H. L. Wagner の悲劇「嬰兒殺し」を改作したものであるが、既存の劇作品の改作は彼の師 Brecht にとってそうであったように Hacks にとっても創作活動の重要な一端をなしている。彼の演劇理論は、自分の生きている現実を直視することに始まる。従って社会の問題点を観客に提示することにより諸々の矛盾に気づかせ、それらを解決する方策を、過去の矛盾の中から学びとらせようとするのである。この作品では性の問題より生じる社会矛盾に焦点があてられる。

Wagner の「嬰兒殺し」は従来 Gretchen-Tragödie の通俗篇として以上の評価を受けてこなかったが、Hacks はこの作品を非常に高く評価し、習慣にひそんでいるところのものを意識にのぼらせるためにその改作に取り組んだという。そしてその中で真の愛、即ち Sexualität に対する自由な関係が、階級社会にあっては実現されにくいことを明らかにしていく。

Wagner にあっては恐れ、同情といった道徳的な面でとらえられた嬰兒殺しが Hacks においては社会批判という形で、政治的に理解されるのである。「古典作品は神聖であり、原典よりもより良い作品を作り出す場合のみ、ひとはその改変を許される⁽¹⁾」というのが彼の持論であるが、果してその通りになったか、あるいはこの改変がマルクス主義の立場から見た場合、何を意味し得るか

などを本稿で探ってみたいと思う。

1

初めに Peter Hacks の略歴について記すと彼は1928年プレスラオに生まれ、1945年から1955年まで約10年間オーバーバイエルンに居住、この間ミュンヘン大学で社会学、哲学、文学、演劇学を学び1951年に「ビーダーマイヤー期(1815-1840)の劇作品」(Das Theaterstück des Biedermeier (1815-1840) — Versuch einer Gesamtdarstellung) で学位を取得している。1955年「インド時代の幕明け」(Eröffnung des indischen Zeitalters) の初演を見た Brecht が Hacks を東ベルリンに招待、それを受けてその夏即ち1955年に東ベルリンに移住、現在に至っている。Hacks は東ドイツに移住して2年後の1957年に劇作品「嬰兒殺し」(Die Kindermörderin, ein Lust- und Trauerspiel nach Heinrich Leopold Wagner) を書きあげている。最終稿は1963年⁽²⁾にできあがり、初演は1965年にヴィッテンベルクで行なわれた。この作品は nach H. L. Wagner というタイトルから自明のように Bearbeitung したものである。Wagner は Kindermörderin について二つの稿を公表したが Hacks は改作にあたってこの二つをもとにしたと述べている⁽³⁾。

先ず Hacks の演劇理論に立ち入る前に Wagner (1747-79) の二つのテキストについてみてみたい。最初の稿「嬰兒殺し、悲劇」は1776年に出版され、Wagner の言によれば「Bühne ではなく Kabinett に、考える読者に向けられた⁽⁴⁾」という。この作品で彼は当時多くの論議を呼んでいた嬰兒殺しの問題に挑戦した。女達は当時兵隊達の軍隊にいる限り妻帯が許されなかったことから、いわゆる Ehelosigkeit⁽⁵⁾ から生じた高まる性的欲望の危険にさらされていた。これは殊に高い階級の将校達との関係において實際上結婚することの望めなかった下層の女達にあてはまった。男達の欲望に身をまかせた場合、彼女達はその結果にひとりて責任を負わねばならなかったのである。未婚の子供(私生児)は、社会からの追放を意味していた。それ故に不幸な未婚の母親達は望まれない子供達を溺死させるか他の手段によってかたづけねばならなかった。

嬰兒殺しは普通死刑にされたのである。最初の Fassung (1776) では、Wagner はこの問題を Sturm und Drang の独創的なやり方で扱っている。社会の不正に関する怒りが道德の境界線あるいはドラマの形式をも突破する。第一幕は道德家達の嫌悪をよそに娼家 (Bordell) で行なわれる。劇はなんと 6 幕から構成されるし、時間と行為の統一も打ち破られる。Handlung は 9 ヶ月にわたり、その経過の中から Wagner は個々のエピソードをとりあげていくという方法をとる。6 幕は以下のように分かれていた。

1. Akt Ein schlechtes Zimmer im Wirtshaus “Gelben Kreuz”
2. Akt Wohnstube im Humbrechtischen Haus : Bürgerlich möbliert ; Auf der Seite ein Klavier
3. Akt Zimmer des Leutnant von Gröningseck in Humbrechts Haus ; Daneben ein Kabinett
4. Akt Evchens Schlafzimmer ; rechter Hand der Bühne ist die Tür, gegenüber sind Fenster, die auf die Straße gehen
5. Akt Das Zimmer vom zweiten Akt ; Morgendämmerung
6. Akt Zimmer der Frau Marthan, im Hintergrund ein armseliges Bett ohne Vorhänge

また通俗で粗野なしばしば強烈な言葉は、Bühnensprache の法則にも反するものである。内容を簡単に記すと、貴族の将校が市民の娘を妊娠させ結果的に捨ててしまうという筋であるが、ここではいわゆる身分違いの結婚が問題となるのである。主人公のエーフヒェン・フンブレヒトは肉屋の娘である。彼女は貴族出身の少尉グレーニングスエックに誘惑される。彼はエーフヒェンと彼女の母親を舞踏会の後で、第一級のレストランだといつわって Bordell に誘い込む。そして母親にひそかに眠り薬を飲ませ、そのすきにエーフヒェンを無理矢理に誘惑してしまう。同時にエーフヒェンの悲劇が始まる。彼女は彼に結婚を約束させようとする。グレーニングスエックは両親の承諾を得るために故郷に戻るが病気になってしまう。その間に彼の友人でこれも貴族の将校ハーゼンポートがにせの手紙で、彼女が捨てられたのだと思い込ませる。エーフヒェン

は両親の家をとび出し、子供を生むが、彼女が当時いかがわしい場所で誘惑されたことを知ると絶望の中で子供を殺してしまう。グレーニングスエックが戻ってくると不幸は既に起っていた。エーフヒェンは死刑台にのぼることになる。

第一幕が Bordell で演ぜられるようなこの悲劇は当時にあっては当然の事ながら上演を禁止された。その結果、彼は素材を舞台にふさわしいものになるように変更した。そしてこの独創的なドラマは1779年の第二稿においては教訓劇として “Evchen Humbrecht oder Ihr Mütter merckts Euch! Ein Schauspiel in fünf Aufzügen” の名のもとにやや偽善的なメロドラマとなって現われた。この初演はフランクフルトで行なわれた。Bordell の場面が削除され事件の進行が5幕のシェーマに繰り込まれた。嬰兒殺しではなく、まさに最後の瞬間に非を悔いた父親がもどってくる。エーフヒェンには幸福が待ち受け唯一人ハーゼンボートだけが生にえ (Sündenbock) となるという筋である。政治や道徳や教会に対する強烈な言葉は消えてしまった。第一作にくらべて第二作が平板なものになったことは否めない。第二作を Wagner は舞台にのせることのみを念頭に入れあまり真剣に考えなかったと言えよう。

2

Hacks の演劇理論を知る上で、彼自身の論文 Das realistische Theaterstück,⁽⁶⁾ Einige Gemeinplätze über das Stückschreiben,⁽⁷⁾ Wie bearbeitet man den Aristophanes?⁽⁸⁾ が殊に参考になるが最近では, Suhrkamp 発行の Das Poetische (Ansätze zu einer postrevolutionären Dramaturgie)⁽⁹⁾ もある。Hacks は彼の演劇理論において彼が生きておる社会またそのために書いておる社会の現実から出発する。即ち現に社会主義の状態にある社会のために劇をつくる。この社会についてしかし彼は次の如く言っている。「我々はまだ暫らくの間完全な社会主義への移行の段階に生きている。この事は現実が矛盾であり、しかも大体において昔と変わらずに矛盾にみちているということである」⁽¹⁰⁾ この矛盾性が劇作品の中で再び反映されねばならない。この社会は矛盾にみちているが静止し

ないで動いているから過去の矛盾から自己の矛盾を解決する方策を学ぶことができる。矛盾の非存在をではなく矛盾の中における意味を明らかにする形式は Hacks によれば「Theorie と Praxis の一致」⁽¹¹⁾なのである。Hacks はこの形式が現実主義の劇作品においては実現されているとみるのである。「現実主義の劇作品」(Das “realistische Theaterstück”) は今日のプロレタリアート即ち最下層であり同時に支配層である者達のために書かれているから、その中には二つの叙述の仕方(Darstellungsweise)が統一されねばならぬという。合理的(rationalistisch)な叙述の仕方と庶民的(plebejisch)な叙述の仕方とである。合理的な叙述の仕方というのは世界が既にある理性的なものとしてではなく、説明されうるものとして即ちマルクス主義の意味において理解され得るように叙述されることを意味する。庶民的とは首尾一貫して彼らの社会の情勢に添って行為するあらゆる下層の者の叙述の仕方である。この両方の叙述のやり方が演劇のすべての形式あるいは内容的な問題の取り扱いに関する基礎をかたちづくっている。合理的な叙述の仕方は現実主義の劇作品にとっては特殊における普遍を示すことである。それは特色のある詳細(das charakteristische Detail)を意味する。「普遍(das Allgemeine)とは社会的なもの(das Soziale)である。それは社会の形成物であり、社会の関係であり、社会の傾向である」⁽¹²⁾特殊(das Besondere)とは特別な状況であり、この特殊な状況の中で生き行動している人間のことである。特殊の中で普遍を示すということは従って人間に関して言えば社会に従属しているその特別な状況を示すことである。人間そのものはすべての点で社会的である。欲望、能力なども社会的な内容がともなわない限り単に形式的なからっぽのものにすぎない。合理的な叙述法は別の言い方をすれば現実が弁証法的に、即ち矛盾の中で更に発展するように見なされるということである。現実主義の劇作品にとっては、それは歴史的なジャンルである悲劇と喜劇を止揚することを意味する。「悲劇は克服されがたい重要な矛盾を扱う。喜劇は克服されうる重要でない矛盾を取り扱う」⁽¹³⁾と Hacks は述べている。弁証法は矛盾が重要であるがしかし克服されうるということを教える。それ故今までのジャンルはもはや根拠が無くなってしまふ。現実主義の劇作品

は悲劇の重要な矛盾を、喜劇の克服されうる矛盾と統合する。観客は悲劇において泣きの楽しみを喜劇において笑いの楽しみを体験する。二つの楽しみは「意識下の不快感情を解き放つ」ことだけに役立つ。⁽¹⁴⁾ 現実主義の劇作品は観客に対して「生に関する洞察を伴った対になった刺激、洞察に接する楽しみと刺激から生じる活気—刺激に接する楽しみと洞察から生じる活気」⁽¹⁵⁾を意図している。Hacks は「嬰兒殺し」を Lust-und Trauerspiel と名づけているがこの見かけ上のパラドックスもこれらの演劇理論によって説明され得る。現実主義の劇作品においては Lustspiel と Trauerspiel が一緒になるのである。「嬰兒殺し」では重大な矛盾、階級の差が示される限りにおいて悲劇である。Hacks は「悲劇とは必然的に致命的な結果を伴う社会の典型的な争いの叙述である」⁽¹⁶⁾とも言っている。階級の差という矛盾は克服されうるから弁証法的に見て喜劇的な要素が強調され得る。Hacks が Wagner の二番目のテキストに立ち戻ったのもそのためと言えよう。悲劇は死にエーフヒェンは生きる。その上 Hacks は自分の作品のいとうべき封建貴族や罪のない者の悲劇的な死がもはや今日の観客をびっくりさせないというところから多くの喜劇的要素を加えたと言えよう。

合理的なそして庶民的な叙述の仕方は現実主義の劇作品における性格をも決定する。世界が説明されうるように叙述される如く、性格も説明されうるように叙述される。性格は「成り行きの束 (Prozeßbündel) である。初めはひき起されるだけ、後になって構造的に広く停滞しそれ自身として効果をあらわす」⁽¹⁷⁾勿論限りないほど多くの性格を決定するところの社会的そして社会心理学的な決定要因がありその結果ひとりとして他人と全く同じものはないのである。それ故にひとは最終状態を現実においてだけ見出し、理論においては見い出さないであろう。「しかし理論を持たない者は、現実において長いことさがさねばならない」⁽¹⁸⁾ 決定的なのは社会による性格の決定を示すことであるという。

「不確かに定められれば定められるほど、性格の特徴が生物学的にあるいは心理学的にだけなればなるほど、それは社会にとって重要でなくなる、それ故演劇にとっても重要でなくなる」⁽¹⁹⁾ 合理的な叙述の仕方は性格の特徴を示すが、こ

の特徴というのはある原因が変更されることによって再び性格を変えることのできる原因をうちに有しているという特徴である。従って性格劇はいつも政治劇でなければならぬし政治劇は性格劇でなければならぬ。庶民的な叙述の仕方は主人公が下層の者即ち被支配層でなければならぬということである。「彼は非生産的の否定である」⁽²⁰⁾ 庶民的なそして合理的な叙述の仕方は「現実主義の劇作品」(realistisches Theaterstück) においては、言葉にも反映される。庶民的とは下層の者の言葉が力強く具体的であるということである。「庶民的な言葉はしなやかな道具である。即ちすべての矛盾を表現することができる。これは俗物のこれまでのお定まりのドイツ語にはできないことである。その文法は大胆であり未完成であり発達の過程にある。下層の者の言葉は方言として、中間音の省略があり、母音を主体とした口調の良さを⁽²¹⁾持っている」合理的とは対話が興味ある認識を提示しないところでもまた一般的なむだ話を持ち出すのではなくその状況に厳密に適応するということである。事件の成り行きは正確に言葉に置き換えられねばならない。「なぜなら事件の成り行きもまたそれに伴う会話もひとの生活においては両方とも一緒に経過するからである」⁽²²⁾ Hacks の演劇理論のこれらの特徴は嬰兒殺しを理解する上での前提となる。これに加えて Hacks には Wagner の Bearbeitung に関しての意見を述べた「ある劇評家へ⁽²³⁾の手紙」がある。Hacks に Bearbeitung を思い立たせたのは Wagner のドラマに見られる社会的な問題、庶民の言葉、矛盾であった。彼は Wagner の嬰兒殺しを高く評価して、それは「公正なる社会感覚の作品であり、言葉の偉大な庶民的な力とそのとらわれの無さの中における矛盾に対する独特な意味をもった作品である」⁽²⁴⁾と述べている。彼の理論の実現、現実主義劇作品の創作に理想的なこの前提条件を、彼はマルクス主義者にとってのいわゆる階級間の対立階級の差という決定的な知識をもって補ったのである。嬰兒殺しにおいて「私は習慣にひそんでいるところのものを意識にのぼ⁽²⁵⁾らせた」と言っている。そういうわけで Hacks は、Wagner の作品の中に階級の問題を持ち込んだ。その結果 Hans Mayer が Umfunktionierung と名づけるところのものが生じる。即ちすべてが別の意味を獲得し、登場人物、その性格、事件の進行は一部やっ

と理解されるものとなり、また一部分他のやり方で説明されるようになる。ジャンルは変わり、悲劇は不可能になり喜劇的な要素が強まる。変えられるべきを変えたがしかし筋には手をつけなかった—この *Bearbeitung* は観客の姿勢の変更を目標としているのである。

3

階級の問題がドラマに持ち込まれたということは、登場人物がそれぞれの階級の代表者であり、その階級によってちつかわれてきた者達でありその階級の目標を代表するということになる。支配階級に属する登場人物は、貴族と、高い階級の軍人からなる同質のグループであり、それはグレーニングスエック、ハーゼンボート、リンツタール少佐、カメルン男爵、オディーレらである。被支配階級に属する登場人物は小市民よりなる異質のグループである。肉屋のマイスター・フンブレヒト、フンブレヒトの奥さん、ユーフヒェン、牧師候補者フンブレヒト、それに労働者階級のリスベット、刑事、マルタンのおかみさんらである。支配階級の代表者達はただ一つの目標だけをかけざる、即ち彼らの支配の利益を所有し保持しつづけることである。この事に関して生じてくる矛盾は支配する利益を侵害することなく、殆んどの場合被支配者の犠牲のもとに解決されねばならない。支配者の利益は経済的なものでありそれは最も矛盾の多いものとして現われる。支配階級は節操や法、道德に関する独特な不文律をもっており、それは経済的な利益と矛盾しないように仕組まれたものである。個人個人は、階級が彼の思考、行為などを決めているから決して彼の階級から切り離されて見なされることがない。これらを前提とすれば貴族の登場人物とその行為が *Wagner* における場合と違って現われてこななければならない。グレーニングスエックは一方では性的な欲望、即ち純粋に生理的なものであり階級とは関係のないものを所有しており、他方では彼の階級によってみがきあげられた経済関係に対する独特な感覚を持っている。彼はどこで金を節約できるかを知っている。例えば売春婦に金を渡すかわりに金を使わずに市民の娘のもとに性の満足を求めることなどである。その場合純潔を奪うことの楽しみがあ

ればなお更であると考え。Hacks がたとえ少ししか第一場面を変更しないとしても、ちょっとした小さな変更に新しいグレーニングスエックを認めることができる。売春婦のマリアネルがグレーニングスエックが自分から彼女のもとにもどってくるだろうと言うと Wagner は “Das denke ich auch, Narr”⁽²⁶⁾ であり、Hacks では小さな声で “Das denke ich nicht, Narr”⁽²⁷⁾ となっている。なぜ彼が戻ってくることを考えないかという理由は娼家の女主人の強烈なセリフにあらわれている。

「きっと彼のことだから将来はお前のところではなくあの娘のもとにだけ行くだろうよ。儉約が理由でね。そして彼は將軍になるまで、また身体がきかなくなるまで一生彼女のもとに予約済みだよ。」

Und mit der Anlage läuft er dir in Zukunft bloß noch zu dem Ferkel, aus Sparsamkeit, und ist abonniert bei ihr, bis er General ist und lahm an Milz und Lenden.⁽²⁸⁾

またグレーニングスエックがエーフヒェンに二人の事は世間には知らせてはいけないと言う時、彼は事が公けになることよりも、むしろひょっとすると二度と繰り返せぬかもしれぬという心配の方が大きいのである。

Hacks は第一場面が続く場面でのグレーニングスエックの姿勢を「より良い封建的自己の不面目な熱愛^{めんぼく}という気まぐれに対する格闘⁽²⁹⁾」として描写する。グレーニングスエックはエーフヒェンを安易な目的物として取り扱うことのできぬことを知る。そうなったのもエーフヒェンが彼を自分のもとに近づけぬことによって彼の感情を一層かりたてたからである。最初の意志と変って彼はエーフヒェンに惚れこんでしまったということもできよう。解決の法としては結婚が残るだけである。それはとりもなおさず彼の階級の経済的利益と矛盾する。友達や親類の者はこの結婚が彼の利益にも彼女の利益にもならないことをわからせようとする。Wagner の作品ではなぜハーゼンボートが彼の友グレーニングスエックをかたがたにせの手紙を書いてエーフヒェンに結婚をあきらめさせようとしたかは明らかにされなかった。Wagner の第二の作品では結局ハーゼンボートだけが悪者に仕立てあげられた。Hacks の作品では、彼の振舞は階

級のためとされる。ハーゼンボートは友情のためにそうしたのである。彼は事實上純粹培養の中におけるグレーニングスエックの「より良い封建的自己」

(besseres feudales Selbst) を現わす役を演じる。ハーゼンボートは、もしもこの不面目な熱愛がおそわなかったとしたらグレーニングスエックがするように話し行動する。エーフヒェンはこの事を最後の場面ではっきりと知るのである。彼女は言う「私はあなたを、にせ文書きの非難から放免してあげ⁽³⁰⁾る。だってあなたはただ哀れな者の心のうちを紙に書いただけなのだから」

ハーゼンボートはこの結びつきに反対するいくつかの理由を挙げるが、決定的なのは **Wagner** と違って経済的な関係、グレーニングスエックの経済的窮乏であった。**Wagner** ではグレーニングスエックとハーゼンボートの二人の話し合いは和解のないままで終るが、**Hacks** では友情あるふれる抱擁で終る。グレーニングスエックはハーゼンボートが自分のために、階級のためにやってくれたことを知るのでありそこでは「封建的自己」が「恋わずらい」に打ち克つのである。ここに至るまでには伏線があって、**Hacks** によってつけ加えられた第五幕（全部で七幕）ではグレーニングスエックは彼の階級の利益に従属していることを示す。彼の親類は金持貴族の娘オディーレと結婚させようとする。なぜなら彼の財産はすっかり使い果されていたからである。カメルン男爵（オディーレの父）は、にれの森に投機しようとし、グレーニングスエックに自分の経済的優越を示す。ついにはグレーニングスエックは仕方なくオディーレの誘惑のわなにおちいる。**Hacks** がグレーニングスエックを階級従属において示すことによりなぜグレーニングスエックが子供が生れた後でやっとエーフヒェンのもとにもどってきたかがはっきりする。彼は意識的に遅く来たのである。おくてきたのである。その問題が自然に手を加えずに解決されるだろうことを期待したからである。しかしエーフヒェンに決定を迫られ思った通りに行かないとなると彼は断固としてハーゼンボートに即ち友情の方に、彼の「よりよい封建的自己」に、彼の階級の利益の方に決定を下すわけである。

被支配階級の登場人物の関心は様々である。それにもかかわらずこの異質のグループの中に共通点を認めることができる。これらすべての人物はその環境

によってきわ立たせられている。彼らは自制のシステムを内面化しているのである。支配者と被支配者のシステムを問うかわりに、彼らはその関係に適應する。これは市民的立場にとってはたとえ少しであろうとも自己の支配を意味し、労働階級の立場にとっては社会の規範を何も文句を言わずにうのみにすることを意味する。彼らは生じてくる矛盾の根拠を社会の関係においてさがすのではなく個々の人間の失策の中に個人的な罪の中にさがすのである。各人は罪を他の者に押しつけようとする。Hacks はマイスター・フンブレヒトにおいて Wagner においては田舎者であった彼を支配の原理を完全に内面化したところの被支配者階級の代表者に仕立てあげることに成功している。マイスター・フンブレヒトは既に後になって支配階級、市民階級を示すところのあらゆるネガティブな特色をそなえている。Wagner はマイスター・フンブレヒトを、きわ立った身分上のうぬぼれにつかれた古い考えを持った粗野な田舎者として、最後にはしかし「かたい覆いとやわらかな実」を持った者として示した。このやわらかい実は最後の場面での和解するマイスターフンブレヒトを示すことを可能にした。Hacks ではフンブレヒトの性格を形成した境遇を説明したため彼の変らぬ権威的な野心のある貧慾な姿勢が最後まで明確に示される。フンブレヒトの性格は商売によってつちかわれたのである。ここでは彼はお客に対する平身低頭の術を学んだ。一人の女客は最後にマヨラナ草の粉末入りの小袋を求めるために何度もやって来る。彼は使いに来た女中に筋なしの仔牛の肉を男爵夫人のモブス犬のために切ってやらねばならない。たとえ侮辱されようともそれものにこにこして、すべて商売のためなのである。彼が客に対する相変らぬ見せかけの親切によっていかに抑圧されているかは、彼の家族や他の目下の者達に対する反動となって現われる。彼の権威的な振舞の原因は彼の先天的な性格にあるのではなく、環境によって商売によって生じたものなのである。彼の権威的な態度は殊に娘エーフヒェンに対する言い方の中に現われている。「わしは、わしに対する恐れで、お前がふるえているのを眺めるのが好きだ」⁽³¹⁾彼の身分上のうぬぼれ、道徳、価値などに対する見解はすべて彼が支配層とつき合うことによって生れたものである。マイスター・フンブレヒトは支配の条件をそのま

ま市民階級の段階に適用するのである。

エーフヒェンに関して Hacks は「ある劇評家への手紙」の中で「エーフヒェン・フンブレヒトはルソーを読みすぎた。彼女はあらゆる若い小市民に結婚を迫ることのできる手段が貴族達にもあてはまると思っている。この誤解が悲劇となってあらわれるのである。観客はエーフヒェンの幻想に同意すべきでない⁽³²⁾」と言っている。彼によれば「封建貴族が人間になる即ち気高く、慈悲深く、良くなるなどと期待するのは非現実である⁽³²⁾」そのようなことは貴族の者には基本的にできない、なぜなら彼らは、まちがった階級に属しているからである。そういうわけでこの成り行きを Hacks は新たにマルクス主義の視点から封建貴族と市民階級の階級闘争の例としてとらえる。エーフヒェンは自己のやり方で階級間の境界を打ち破ろうとする。Wagner では誘惑されて純潔を失った悲劇の主人公であるエーフヒェンが Hacks では計算づくで行なうのである。第一場面のちょっとした変更⁽³³⁾にそれが現われている。即ち Hacks では処女凌辱は小部屋の中でなんの叫び声も無しに行なわれる。第四場面の終りでグレーニングスエックが退出した後でエーフヒェンは肩で息をしながらソファの上をながめて次の如く言う。「殆んど私はあの上に横たわり私のすべての計画はダメになってしまうところだった⁽³³⁾」ここには結婚するまでは二度と手をふれさせないという彼女の考えが現われている。けれども事件の進行の過程でエーフヒェンは自己の行為の法則のコントロールを失ってしまう。絶望、良心の苛責が彼女をめいらせる。やっと最後の場面になって彼女は受身の体勢 (Passivität) を克服する。Wagner の第一稿ではエーフヒェンは精神錯乱の中で子供を殺してしまうが Hacks のエーフヒェンは「静かに、泣かないでいとし児よ。私がきっとお前をかくしてあげるから⁽³⁴⁾」と言って子供を小屋の中に連れて行く。そして一人で出て来て、みんなが(子供の帽子が川に流れていたことから)、彼女が赤ん坊を殺したものと思い込んでいることに対して反論しない。この事はエーフヒェンがみんなをテストしたかったからに他ならない。彼らはこのテストに失敗する。彼らは彼女が死刑執行人の手に落ちたと思ったから一様にいろいろな同情を示すが誰一人として他の立場を示したものの即ち真の原因

が何であるかを追求したものはない。**Hacks** は彼らすべてをその階級従属性において示したのである。ただしエーフヒェンの最終場面での行動は十分に動機づけられていないように思われる。彼女の社会からの脱出、いわゆる「義務と悪意の牢獄」⁽³⁵⁾からの脱出はもう少し理由づけて準備されねばならなかったと思う。なぜならそれ以前父親にすっかり従属した彼女の階級の道德感に従属するエーフヒェンにとってこの転換は余りにも唐突すぎる。

他の被支配階級の登場人物について少しふれるとフンブレヒトの奥さんは取り持ち女として彼女のやり方で階級の壁を打ち破ろうとするが、これを別にすればあとは彼女の夫と殆んど変るところがない。牧師候補者フンブレヒトは **Wagner** では、支配階級の代表者達との討論において示した如く重要な啓蒙的立場を代表していたが、**Hacks** ではこの役割が無くなり二重の道德をもった小心の牧師となる。一方では彼は酔っ払って娼家のまわりをうろついたりするが他面では彼はエーフヒェンに対して道德家を演じる。貴族との討論は省略される。階級の差は言葉によってではなく行為によって止揚される。第四階級（労働者階級）の代表者達は社会の關係に完全に従属しきっている。マルタンのかみさんと刑事は彼らの周囲の環境の刺激に反射的に反応する。彼らはいろいろな規範を無条件に受け入れるだけである。

4

ここでこの作品における言葉（会話）の役割について見てみよう。**Hacks** は **Wagner** の言葉の庶民的な力強さを更に拡張した。例えば、“Da ist meine Geduld schneller zu Ende als ein Hasenschwanz.”⁽³⁶⁾ “Mir von Fleisch was explizieren”⁽³⁷⁾ “Dreck auf deine Nase”⁽³⁸⁾ “Du schreist ja Mann, daß die Hähne taub werden”⁽³⁹⁾ などである。それ以外は **Hacks** は **Wagner** の言葉を演出の指示にいたるまでそのまま受け入れた。たとえば “Frau Humbrecht bohrt dem Kandidaten einen Esel”⁽⁴⁰⁾ がそれである。**Hacks** では **Wagner** によってはただ暗示されるだけの貴族の紳士気取りの言葉即ちフランス語の単語とドイツ語との人為的な混合をうまく表現するのに成功している。殊にオディーレのセリフ

において Hacks はフランス語の影響をパロディー化している。例えば次の如きである。“Spaß apart”⁽⁴¹⁾ “teuer, n'est-ce pas”⁽⁴²⁾ マルタンのかみさんの言葉と行動において、Hacks は行為のそして行為に伴うセリフの決まりきった型を最もよく示している。彼女は主として予じめ決められた言い廻しで喋る：“Woher nehmen und nicht stehlen?” “Was geschehn ist, ist geschehn, wos Korn hinfliegt, da wächst es. Und ein Kind, so denke ich, ist doch besser als ein Kalb.”⁽⁴³⁾ “Man soll niemanden richten,”……“Erbarmen ist Christenpflicht.”⁽⁴⁴⁾ 彼女のセリフが続くように彼女の行為も決まりきった経過をたどる。一人の子供を持つ女は二人に乳を飲ますことだってできる。そう考えて彼女はエーフヒェンを乳母として推薦するつもりでいる。

5

何を観客は嬰兒殺しから学ぶべきであろうか。私生児と新しい生活を始めようとするエーフヒェンの決定は、観客によって、社会的な規範のセックスや愛の従属関係を打ち破る具体的な提案と見なされてよい。しかし観客に対するより重要な教えは、人間をこの愛やセックスに対する不均衡な関係に持たししたところの状況を変革することの必要性を認識させることである。より具体的に言えば階級の差を廃止することである。彼女はこの社会からとび出してゆくが、そこには自身を解放する義務即ち *Pflicht der Emanzipation* が現われる。それは階級を取り去り卑劣な日和見的態度に対抗するものである。エーフヒェンが突然叫ぶ最後のセリフは新らしい殆んど庶民的（*plebejisch*）な自意識への出発点を思わせる。

「おいで、ついておいで息子よ、私のかわいい私生児よ。わたし達は義務と悪意に満ちたこの牢獄から出ていこう。わたし達は一緒に諸国を廻って生きていこう。そして本当に人間的な、私達を理解してくれる人を見つけるのだ。その人は我々の健康な四肢を数える時に、父親の名前が無いからといって、かたわ者呼ばわりはしないよ。」

Komm ; komm, mein Sohn, mein kleiner Bastard. Wir gehen fort aus

diesem Kerker von Pflicht und Bosheit. Wir wollen uns zusammen durchs Land schlagen, bis wir eine menschliche Seele zum Brotherrn gefunden, die, wenn sie unsre gesunden Glieder abzählt, uns keinen Krüppel heißt, weil uns der Name eines Schurken fehlt.⁽⁴⁵⁾

ここには見事なまでに生産的（produktiv）な姿勢が現われている。嬰兒殺しにおいては本当の愛、性への自由な関係は階級社会においては不可能であるということが明らかにされた。まさに愛あるいは性（Sexualität）のようなごくプライベートな問題が、一方の者には経済的不利益につながり、他方の者は世間体を気にせねばならないなどという途方もない程度で社会に依存していることが示される。前述のようにエフヒェンが私生児と新生活を始めるという決心は、愛や性の社会的規範による従属を打ち破るための具体的な提案とみなされるわけでありこれがいわゆる社会の人道化（Humanisierbarkeit der Gesellschaft）を意味するのである。Hacks が、Wagner の Kindermörderin をより良いものにしたかどうかという問いが残るが彼が Kindermörderin をよりわかりやすく熟考したものにし、また現実主義の劇作品の法則にのっとって作ったという観点からすれば、この問いは肯定されて良いと思う。しかし改良するというのが劇作品をもって社会状態を実際に変革することを意味するなら、ここでは問題提起はされたものの答えは出されないままで終わっているということになる。

ペーター・ハックス年譜

1928年 3月21日プレスラウに生まれる。父は弁護士兼公証人。祖父はラインの出身でアーノルド・ツヴァイクが訪れた学校を経営していた。

1945年（17才）ヴッパータールでアビトゥーアを取得。ハックス家はグッハフに移住。

1946年（18才）ミュンヘン大学で社会学、哲学、文学、演劇学の強勉を始める。

1951年（23才）「ビーダーマイヤー期（1815-1840）の劇作品一全体像叙述の試

み」というテーマで文学博士号を取得。論文の構成は、運命としての社会、市民的葛藤、舞台と効果、演劇の没落について、となっている。子供向けのラジオ作品及び劇作品を発表。「幼児誘拐者カシミール」。「盗まれた音」

1954年（26才）「インド時代の幕明け」がミュンヘン市主催の若き作家賞を獲得。「ロボジッツの戦い」第一稿完成。

1955年（27才）3月17日ミュンヘン室内劇場において「インド時代の幕明け」初演。「エルンスト大公の民衆本あるいは英雄とその家来」インド時代の幕明けを見たブレヒトがハックスを東ベルリンに招待。この夏東ベルリンに移住し「ベルリンアンサンブル」のために働き始める。

1956年（28才）この年「レッシング賞」受賞。テレビ作品「貴族でない伯爵夫人」「ひげと鼻」3月11日ハックスとヴィーデの翻訳による「西側世界の英雄」がベルリンアンサンブルによって初演さる。6月26日「コロンブスあるいはインド時代の幕明け」がドイツ劇場で東ドイツでの初演。12月1日「ロボジッツの戦い」ドイツ劇場で初演。

エッセー「劇作品執筆に関するいくつかの決まり文句」「警告」子供向け作品「風穴」「ヘンリエtteとティトゥスおじさんの話」

1957年（29才）ヴァークナーの「嬰兒殺し」の改作、エッセー「現実主義の劇作品」「アリストテレス、ブレフトあるいはツヴェレンツ？」

1958年（30才）3月15日「サンスーシの粉屋」ドイツ劇場で初演。ブリュッセル万国博を記念して举行された国際演劇祭に「ロボジッツの戦い」が客演参加。「憂愁と権力」第一稿成る。「時計は遅れる」

1959年（31才）エッセー「科学時代における文学」

1960年（32才）5月15日「憂愁と権力」初演
エッセー「明日の劇作品に関する試論」

1961年（33才）「モリッツ・タッソー」完成
エッセー「ブレヒトの美学」「ミュラーの移住民原稿における詩句に

関して」

1962年 (34才) アリストファネスの改作「平和」ドイツ劇場で初演。

エッセー「ファウストノート」「作品に付随する歌に関して」

1963年 (35才) ドイツ劇場が「憂愁と権力」を上演演目からはずす。ハックスのドイツ劇場での演劇協力終る。

ジェン・ゲイの「ポリー」の改作完成：「ポリーあるいはブルーウォータークリークでの戦い」

エッセー「形式は政策」「質問に対する解答」「イフィゲニーあるいは神話の再利用」

1964年 (36才) 11月6日「美しいヘレナ」初演。

「シューファーと飛ぶ王女さま」が「意味と形式」に掲載さる。

エッセー「シェークスピア」「ケーテ・ハンプルガーの『ソフォクレスからサルトルまで』批判」

1965年 (37才) ヴァイスコプフ賞受賞「ポリーあるいはブルーウォータークリークでの戦い」初演。「嬰兒殺し」ヴィッテンベルクで初演、10月5日「モリッツ・タッソー」の初演

エッセー「ランゲのマルスキに関して」「自伝」

1966年 (38才) 4月29日「シューファーと飛ぶ王女様」初演、「アイクスのマルガレーテ」完成。

エッセー「芸術作品に関する不安」「ハイナー・ミュラーのフィロクテトに関して」「詩的なもの」「秘密のハムレットーアンドレミュラーのシェークスピアの読み方に対する批評」

1967年 (39才) 5月21日「エルンスト公あるいは英雄とその家来についての民衆本」初演。

1968年 (40才) 2月17日「アンフィトリオン」ゲッティンゲンで初演。

1969年 (41才) 9月23日「アイクスのマルガレーテ」パーゼルで初演。

1970年 (42才) 3月7日「オンファール」フランクフルト・アン・マインで初演、10月8日シェークスピア「ヘンリー四世」の翻訳及び改作劇初

演。

1971年 (43才) 1971年度文学部門ドイツ批評家賞受賞, 受賞式出席のためベルリンへ。

1972年 (44才) 「オンファール」東ドイツで初演。喜劇「楽園におけるアダムとイブ」

現在ハックスは夫人アナ・エリザベート・ヴィーデ (劇作家兼翻訳家) と東ベルリンのシェーンハウザーアレーに在住。

注

- (1) Hacks, Peter : Wie bearbeitet man den Aristophanes? In : Theater heute. 4. Jg. 1963. S. 8.
- (2) Hacks, Peter : Zwei Bearbeitungen. Frankfurt a. M. 1963. S. 4.
- (3) Hacks, Peter : a. a. O. S. 146.
- (4) Wagner, Heinrich Leopold : Die Kindermörderin. Ein Trauerspiel. Heilbronn. 1885. S. 109.
- (5) vgl. 軍隊の Ehelosigkeit を扱った劇作品には同時期の J. M. R. Lenz の Die Soldaten. Eine Komödie (1776) がある。
- (6) Hacks, Peter : Das realistische Theaterstück. In : Neue deutsche Literatur Bd. 5. Jg. 1957. Heft. 10.
- (7) Hacks, Peter : Einige Gemeinplätze über das Stückschreiben. In : Neue deutsche Literatur. Bd. 4. Jg. 1956. Heft. 9.
- (8) Hacks, Peter : Wie bearbeitet man den Aristophanes? In : Theater heute 4. Jg. 1963.
- (9) Hacks, Peter : Das Poetische Ansätze zu einer postrevolutionären Dramaturgie. Frankfurt. a. M. 1972.
- (10) Hacks, Peter : Einige Gemeinplätze über das Stückschreiben. S. 120.
- (11) Hacks, Peter : a. a. O. S. 120.
- (12) Hacks, Peter : Das realistische Theaterstück. S. 90 f.
- (13) Hacks, Peter : a. a. O. S. 95.
- (14) Hacks, Peter : Einige Gemeinplätze über das Stückschreiben. S. 123.
- (15) Hacks, Peter : Das realistische Theaterstück. S. 96.
- (16) Hacks, Peter : Einige Gemeinplätze über das Stückschreiben. S. 123.
- (17) Hacks, Peter : a. a. O. S. 124.
- (18) Hacks, Peter : a. a. O. S. 125.
- (19) Hacks, Peter : a. a. O. S. 125.
- (20) Hacks, Peter : Das realistische Theaterstück. S. 99.

- (21) Hacks, Peter : a. a. O. S. 100 f.
- (22) Hacks, Peter : Einige Gemeinplätze über das Stückschreiben. S. 121.
- (23) Hacks, Peter : Zwei Bearbeitungen. Frankfurt a. M. 1963. S. 145 ff.
- (24) Hacks, Peter : a. a. O. S. 147.
- (25) Hacks, Peter : a. a. O. S. 146.
- (26) Wagner, H. L. : Die Kindermörderin. S. 8.
- (27) Hacks, Peter : Zwei Bearbeitungen. S. 82.
- (28) Hacks, Peter : a. a. O. S. 82.
- (29) Hacks, Peter : a. a. O. S. 146.
- (30) Hacks, Peter : a. a. O. S. 144.
- (31) Hacks, Peter : a. a. O. S. 93.
- (32) Hacks, Peter : a. a. O. S. 146.
- (33) Hacks, Peter : a. a. O. S. 109.
- (34) Hacks, Peter : a. a. O. S. 139.
- (35) Hacks, Peter : a. a. O. S. 144.
- (36) Hacks, Peter : a. a. O. S. 87.
- (37) Hacks, Peter : a. a. O. S. 93.
- (38) Hacks, Peter : a. a. O. S. 95.
- (39) Hacks, Peter : a. a. O. S. 124.
- (40) Hacks, Peter : a. a. O. S. 126.
- (41) Hacks, Peter : a. a. O. S. 115.
- (42) Hacks, Peter : a. a. O. S. 153.
- (43) Hacks, Peter : a. a. O. S. 135.
- (44) Hacks, Peter : a. a. O. S. 137.
- (45) Hacks, Peter : a. a. O. S. 144.